48e ANNÉE (5e SÉRIE) N° 48 26 NOVEMBRE 1931

L'AMI DU CLERGÉ

Paraît à Langres tous les Jeudis

Mgr F. PERRIOT
Protonotaire apostolique *ad instar participantium*
FONDATEUR

Mgr A. ROZIER
Prélat de la Maison de Sa Sainteté
Docteur en théologie, Chanoine titulaire de Langres
DIRECTEUR

Causerie de l'AMI sur les "Revues"

SOMMAIRE

I. Le livre de chevet et la carte géographique de Christophe Colomb, d'après M. de la Roncière. — II. La représentation de l'Evangile dans l'art, après le Concile de Trente, suivant M. Emile Mâle. — III. Une méthode d'étude collective des Evangiles du dimanche. — IV. Le Callisme continué au Mexique.

I

On a beaucoup écrit sur Christophe Colomb, depuis quelques années. « Qui a suivi, nous déclare M. Charles de la Roncière, les controverses colombiennes demeure abasourdi. Les thèses les plus contradictoires se heurtent avec violence. Patrie, profession, caractère, valeur, tout est, à propos de Christophe Colomb, sujet à débat. Gênes, Cogoletto, Calvi, Pontevedra, Tarragone, se disputent l'honneur de lui avoir donné le jour. Tandis qu'une vie romancée nous fait voir en lui un « don Quichotte qui avait trop lu les romans de chevalerie maritime et biblique, et un amiral qui méritait d'être fusillé, » des brises accourent du large pour dissiper ce malaise et célébrer l'*Heureux Génois* ou *Christophe Colomb vu par un marin.* »

M. de la Roncière est lui-même un de ceux qui ont contribué à dissiper quelques-unes des obscurités de la vie du grand navigateur du xve siècle. Il nous donne, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1931, d'intéressants détails sur « *Le Livre de chevet et la carte de Christophe Colomb.* » C'est le titre même de son article, que nous allons parcourir.

Il y a quelques années, étudiant un planisphère de la Bibliothèque nationale, M. de la Roncière eut l'intuition que cette carte devait être l'œuvre de Christophe Colomb.

On savait en effet que celui-ci, après avoir été congédié comme commis-voyageur de la maison de commerce Luigi Centurione, de Gênes, s'était associé à son frère Barthélemy, établi à Lisbonne, qui vivait de la fabrication et de la vente des cartes marines. On a des documents prouvant que Christophe Colomb était resté plusieurs années au service de la maison Centurione. L'un de ces documents donne l'indication de l'âge et de la patrie de Colomb ; il est daté du 25 août 1479 et porte les mots suivants : « *Christophorus Colombus, civis Januensis... etatis annorum viginti septem vel circa.* » Il était donc né à Gênes, vers 1452. Nos anciennes biographies, Irving, Sanguinetti, Reta, Lamartine, le faisaient naître vers 1436 et le vieillissaient ainsi de 16 ans. C'est vers 1482 qu'il quitte la maison Centurione pour devenir cartographe. Le métier était difficile. Seuls les Portugais, grands explorateurs, y excellaient alors. L'infant don Henri le Navigateur avait en effet appelé à l'observatoire de Sagres, en Portugal (Algarve), la ville d'où partaient les grandes expéditions de découvertes maritimes, un Juif converti de Majorque, don Jayme. Ce Juif y avait créé un Institut cartographique de premier ordre, et c'est à cette école que les deux frères Colomb se formèrent au métier qui leur servit de gagne-pain. Colomb se vantait, dans une lettre aux « Rois catholiques, » d'avoir « des mains habiles à retracer convenablement les divers aspects de notre sphère avec les villes, les montagnes, les fleuves, les îles et les ports, chacun à sa vraie place. »

Mais comment s'assurer qu'une carte possédée par une de nos Bibliothèques est bien de la main de Colomb ? Il arrive parfois que la carte est signée. C'était le cas d une carte, aujourd'hui perdue, qui portait la signature, non pas de Christophe, mais de Barthélemy Colomb, son frère cadet, avec cette inscription : « Toi, qui désires heureusement connaître les régions de la terre, cette peinture exacte te les enseignera doctement. » Cette carte avait été faite à Londres, en 1488.

Mais le cas d'une carte signée est assez rare. Pour établir que le planisphère étudié par lui à la Bibliothèque nationale était bien de Christophe Colomb, M. de la Roncière s'était servi d'arguments de critique interne. L'auteur du planisphère était manifestement imprégné de la lecture de l'*Ymago mundi* de Pierre d'Ailly et des autres traités du même écrivain. Indice plus frappant : cet auteur reproduit certaines expressions propres au style connu par ailleurs de Christophe Colomb.

— Nous connaissons donc, direz-vous, le style de Colomb ? Et comment cela ?

— Nous possédons l'exemplaire même de l'*Ymago mundi* qui lui servit de livre de chevet [1]. Et cet exemplaire est couvert de centaines de gloses marginales. Il est conservé à la Colombine de Séville, « à l'ombre de la Giralda, » cet ancien minaret qui orne magnifiquement la vieille cité

[1] Sur Pierre d'Ailly et Christophe Colomb, voir déjà *Ami* 1922, p. 673-684.

andalouse. Il a été édité récemment par M. Edmond Buron, archiviste du gouvernement canadien, qui a fait cadeau à notre Bibliothèque nationale d'un rarissime fac-similé de l'exemplaire original lui-même.

L'étude de la genèse des projets de Christophe Colomb est donc devenue relativement facile. M. de la Roncière établit, par de nouvelles preuves, tirées de l'édition de M. Buron, que la carte qu'il avait attribuée à Colomb ne peut vraiment être que de lui, quels que soient les doutes que l'on ait voulu opposer à sa première démonstration.

Il est donc bien vrai que l'on possède à la fois le livre de chevet et la carte de Christophe Colomb.

Sans nous arrêter davantage aux arguments de M. de la Roncière, recueillons dans son article les détails intéressants qui éclairent les rêves de Colomb et qui expliquent sa décision de chercher les Indes gorgées d'épices et d'or, par le chemin de l'Occident, au lieu de la route traditionnelle d'Orient. C'est de cette décision que découla la découverte, si grosse de conséquences, d'un monde entièrement nouveau pour l'Europe.

Pierre d'Ailly, dont la vie a été écrite par M. Salembier, naguère professeur aux Facultés catholiques de Lille, avait été, vers 1380, recteur du Collège de Navarre, dont les vieux murs abritent actuellement l'Ecole polytechnique. Sa science et la hauteur de son caractère furent récompensés, vers 1396, par l'évêché de Cambrai, que vint rehausser un peu plus tard la pourpre cardinalice. D'Ailly, qui devait jouer un rôle prépondérant au Concile de Constance (qui mit fin au malheureux Schisme d'Occident), était un nominaliste très accentué. C'est dire que nous ne pourrions prendre à notre compte ses opinions philosophiques, mélange fâcheux d'agnosticisme et de fidéisme. Mais comme la plupart des nominalistes, — qu'on appelait alors « les modernes, » — il s'intéressait énormément aux sciences. Etant évêque de Cambrai, il ne dédaigna point de s'occuper de la réfection de la célèbre horloge astronomique de la ville, qui marquait les jours, les mois, les signes du zodiaque et les aspects du ciel avec les phases de la lune.

Il fut considéré comme le plus illustre cosmographe de son temps. Au seuil de la vieillesse, la révélation de Ptolémée avait été pour lui un émerveillement. Son *Image du monde (Ymago mundi)* date d'environ 1410. Elle constitue une sorte d'abrégé de toutes les connaissances astronomiques et géographiques du temps. Outre Ptolémée, d'Ailly avait étudié les œuvres de Pline, Solin (géographe latin du IIIe siècle), Isidore de Séville, Jean de Sacrobosco, et bien d'autres.

Colomb devait y trouver des affirmations du genre que voici : « La terre est sphérique et l'Océan occidental est relativement petit. Aristote prétend, contre Ptolémée, que plus du quart de l'univers est habité, et Averroès soutient la même opinion. Le Stagirite affirme encore que la mer est petite, entre la côte d'Espagne à l'Occident et les rivages de l'Inde à l'Orient. Il ne s'agit pas de l'Espagne actuelle, mais de l'Espagne ultérieure qui est l'Afrique. Sénèque assure que l'on peut traverser cette mer en peu de jours, si le vent est favorable. »

C'est surtout ce passage qui devait frapper l'esprit de Colomb. Eh quoi ! Aristote, Sénèque affirmaient que l'on pouvait aller en peu de jours, par un bon vent, d'Espagne aux Indes ; l'Océan atlantique n'était pas très large à traverser. Mais alors, pourquoi faire un si long détour par l'Orient pour aller aux Indes ? Colomb notait sur son exemplaire de l'*Image du monde* : « La traversée de la mer Rouge se fait en six mois *(sic)*; et de là *(de ibi)* on met un an pour se rendre dans l'Inde. Il fallait trois ans à Salomon pour qu'on lui apportât les marchandises de l'Inde. » D'une façon presque identique, il écrivait en marge de sa carte, conservée à la Bibliothèque nationale : « Quant à la mer Rouge, sa longueur est de six mois de navigation ; et de là *(de ibi,* toujours), on met un an entier pour se rendre dans l'Inde ».

Comme on le voit, Colomb allongeait considérablement la durée d'un voyage d'ouest à l'est, vers l'Inde, et son livre de chevet lui soutenait que le voyage serait beaucoup plus court d'est à l'ouest. Il n'avait naturellement aucune idée d'un continent nouveau à découvrir, et il mourut (en 1506) sans savoir qu'il en avait effectivement découvert un. Les sauvages trouvés par lui, au cours de ses quatre voyages mémorables, étaient à ses yeux des « Indiens ». Et on sait qu'ils ont gardé ce nom.

Une autre glose de sa main insiste sur la durée du voyage par l'est et nous indique les sources de Colomb : « Au port d'Ophir (nom qu'il donnera d'abord à Hispaniola, ou Haïti), — aujourd'hui le Katay (la Chine), — abordaient, après un an et demi de navigation, les flottes de Salomon et de Josaphat, parties d'Asiongaber, sur la mer Rouge. Elles rapportaient de l'or, de l'argent, des défenses d'éléphant. Voyez en deux endroits *Les Rois* (livre II [1], chap. 9), en deux endroits également *Les Paralipomènes* (livre II, chap. 9 [2]), le commentaire de Nicolas de Lyre, sur ces mêmes livres bibliques, la présente *Ymago mundi* de Pierre d'Ailly, chap. 51 et 39, la traduction de Ptolémée au mot Tharsis... »

Et Colomb ajoute : « Voyez aussi mes cartes sur papier où il y a la sphère ». Ainsi, en dehors des « portulans » ou livres contenant la description des ports et l'indication des courants et marées, à l'usage des navigateurs, Colomb fabriquait aussi des cartes sur papier qui avaient pour marque caractéristique une sphère. Le planisphère de la Bibliothèque nationale en est une réplique. Il est sur parchemin. Et comme il est particulièrement bien soigné, comme les peintures, les ani-

[1] Erreur, c'est au livre III, chap. 9, verset 26. — Je ne saurais dire si l'erreur est imputable à Colomb ou à M. de la Roncière, que je résume et cite. — Voir aussi Rois, III, ch. 22, verset 49 et s.

[2] Voir Paralipomènes, II, ch. 8, verset 17 et s., et aussi, chap. 9, et chap. 20.

maux figurés au dos, la netteté de la calligraphie des légendes indiquent une application toute spéciale, M. de la Roncière n'est pas éloigné de croire que cet exemplaire fut fait pour être mis sous les yeux de la Junte chargée d'examiner les projets de Colomb.

Ce qui semble confirmer cette pensée, c'est que cet exemplaire porte pour ainsi dire sa date avec lui. Sur Grenade, comme sur Séville, est représenté l'étendard des Rois catholiques. Or, ils ne firent leur entrée à Grenade, au jour glorieux de l'achèvement de la *Reconquête,* que le 2 janvier 1492. Nous savons par ailleurs que Christophe Colomb était présent à cette entrée triomphale. Par contre, les Antilles que le même Colomb devait découvrir en octobre de la même année ne figurent pas sur la carte. Donc elle a été faite au début de 1492, au moment où allait se décider le voyage de Colomb.

Les gloses du grand navigateur, ainsi que les détails de sa carte de la Bibliothèque nationale, nous renseignent encore sur d'autres particularités remarquables de sa vie antérieurement à la découverte qui devait immortaliser son nom. Il avait déjà beaucoup voyagé. Et il se tenait au courant de tout ce qui intéressait son art double de navigateur et de cartographe.

Les géographes de son temps plaçaient, loin vers l'ouest, une île mystérieuse que les cartes italiennes nommaient *Antilia* et les cartes portugaises « Ile des Sept-Cités ». Cette île, Colomb se la figurait près de la côte de Chine. C'est pourquoi il donnera le nom d'*Antilles* aux îles découvertes par lui au cours de ses grands voyages. Il existait au sujet d'Antilia des légendes curieuses. On prétendait que « lors de la conquête de la péninsule hispanique par les Arabes, en 711, sept évêques portugais, suivis de leurs ouailles, auraient cherché asile outre-mer. Et c'était d'eux que l'île avait reçu le nom d'Ile aux Sept-Cités. »

Beaucoup plus tard, selon un mémoire de Christophe Colomb, dont son fils Fernand nous a conservé la substance, un navire portugais avait été poussé par la tempête jusque dans cette île lointaine. C'était, précisait Colomb, au temps d'Henri le Navigateur (1394-1460). « L'équipage, descendu à terre, fut conduit à l'église par les insulaires, qui voulaient se rendre compte si c'étaient là des chrétiens de rite romain. Mais patron et matelots reprirent la mer en toute hâte, dans la crainte d'être retenus captifs d'un peuple jaloux de son incognito. Pendant que l'équipage était dans l'église, les mousses du navire, en ramassant du sable, pour nettoyer leurs ustensiles de cuisine, reconnurent qu'il était formé, pour les deux tiers, de l'or le plus fin. »

Colomb cependant n'était pas absolument sûr que ce sable fût bien de l'or. Car une légende, à peine visible sur sa carte et que seule une habile photographie a permis de déchiffrer, porte ceci : « Voici l'Ile des Sept-Cités, colonie encore peuplée de Portugais, au dire de mousses espagnols ; on y trouve, assure-t-on, de l'argent dans les sables. » De même, une de ses gloses marginales à l'*Ymago mundi* déclare : « Sous le pôle, il y a des chrétiens qui ont une mine d'argent. »

Confondait-il l'île d'Antilia avec le Groënland ? On ne sait. Pourtant sa carte place le Groënland plus au nord. Et il y joint cette légende : « Ici habite un peuple monstrueux. » Le Groënland était un peu mieux connu que l'île d'Antilia. Le pape Nicolas V avait chargé, en 1448, les évêques islandais de Skalholt et de Holar d'y rétablir la hiérarchie catholique, car il avait appris que des païens, venus en barque de rivages éloignés, y avaient massacré la chrétienté de l'évêché groënlandais de Gardar, environ trente ans auparavant, mais que des Européens chrétiens avaient échappé au massacre. Il devait rester neuf églises non incendiées dans l'intérieur du pays.

L'*Ymago mundi* disait en une phrase sinistre : « Dans les régions situées sous les pôles, habitent des monstres, hommes sauvages qui se nourrissent de chair humaine et qui ont des figures horribles. »

Colomb avait été de ceux que le mystère groënlandais attirait. Il avait fait un voyage dans cette direction, dès 1477. « S'élevant vers le nord, avec des marins anglais, probablement de Bristol, il toucha à Gallway, en Hibernie (Irlande) et poussa jusqu'à cent lieues au delà de *Tilé,* une île aussi grande que l'Angleterre, où les Anglais vont faire le commerce. » Une de ses gloses précise que « au delà de Thulé, on atteint en un jour la mer de Glace. »

Cette île de Thulé, il l'a placée naturellement sur sa carte. Elle y figure avec l'intéressante légende que voici : « Cette île, pleine de montagnes, au climat rigoureux de neige et de glace, s'appelle dans l'idiome local *Islande,* et en latin *Thilé :* éloignée de l'île britannique par un immense espace, elle est située dans la région arctique. Les jours les plus longs, dit-on, y sont de 22 heures et davantage, et les nuits très courtes, à cause de sa distance de l'Equateur, dont elle est le point le plus éloigné de tous. La température y est si froide que l'on n'y trouve d'autre nourriture que des poissons congelés par le froid. En guise de monnaie, les insulaires les échangent contre le blé, la farine et les autres denrées de première nécessité que les Anglais leur apportent chaque année. Sauvage et rude, au dire des Anglais, la population vit demi-nue dans de pauvres demeures souterraines, durant les six mois que la mer reste glacée et que toute navigation est impossible. »

C'est au cours de ce voyage, sans nul doute, que Colomb avait vu des Esquimaux qu'il avait pris pour des Chinois, et qui étaient peut-être des Groënlandais. Il écrit en effet dans une glose d'un autre de ses livres usuels, l'*Historia rerum ubique gestarum,* d'Æneas Sylvius Piccolomini (Pie II) : « Des hommes sont venus de Cathay, qui est en Orient. Nous-même, nous avons vu beaucoup de choses notables, et spécialement à Gallway, en Hibernie, un homme et une femme de grande taille dans deux barques en dérive. »

Comment n'aurait-il pas ajouté foi aux affirmations de l'*Ymago mundi* de Pierre d'Ailly après avoir vu, de ses yeux, des Chinois, — il le croyait du moins, — arrivés par l'ouest jusqu'en Irlande?

Sur tout ce mystère du Groënland, tel qu'il était soupçonné à la fin du moyen âge, des découvertes récentes ont apporté une certaine lumière. « A l'ouest du cap Farwell, qui forme la pointe méridionale du Groënland, s'ouvre un fjord désert, Herjolsfjord,.., où rien ne décèlerait les vestiges de l'homme, si on ne discernait, dans quelques rangées de pierres, les ruines d'un édifice. Des fouilles, entreprises en 1921 par le Gouvernement danois, ont mis à jour une foule de sépultures. Si les inscriptions funéraires sont encore en caractères runiques [1], comme au temps des vikings Leif Ericson et Karlsefne, qui fondèrent au xe siècle la colonie, les cadavres sont vêtus à la mode des contemporains de Charles VI, de Charles VII et de Nicolas V, des derniers Européens qui eurent des relations avec une colonie moribonde. »

Il est donc sûr qu'il y avait encore, au temps de Nicolas V, des Européens au Groënland. Mais Colomb n'avait plus sur cette région que des renseignements assez vagues. On doit néanmoins considérer sa croisière au large de Thulé ou d'Islande, en 1477, comme une préparation lointaine à son voyage vers l'Amérique.

Une autre glose de son *Ymago mundi* nous apprend qu'il avait aussi voyagé dans la direction du sud : « Souvent, dit-il, en naviguant de Lisbonne vers le sud de la Guinée, j'ai observé avec soin le trajet que font les capitaines et les marins... » D'autres inscriptions du même genre nous disent qu'il fréquenta toute la côte de Guinée, notant le poivre de la côte de Maniguette, et, à San Jorge d'Elmida, « le fort de la Mine du sérénissime roi de Portugal, situé perpendiculairement sous la ligne équatoriale. » Il marque de même, sur sa carte, — celle de la Bibliothèque nationale, — tout le long de la côte d'Afrique, les objets de commerce propres à chaque région : « Les éléphants du Sénégal, le poivre de Maniguette, les civettes de Guinée, les perroquets du Bénin. » Mais il dessine avec un soin particulier le fort de San Jorge d'Elmina, sur la Côte d'Or. Il descend ensuite vers le golfe de Guinée, poursuit jusqu'au Congo, — qui se nomme alors *rio Poderoso,* le fleuve Puissant, — qui refoule les eaux de la mer jusqu'à plusieurs milles au large. Il prolonge son tracé jusqu'au Cap de Bonne-Espérance, qui venait d'être découvert, dans les conditions que nous signale par ailleurs la glose suivante de son *Ymago mundi :* « En la présente année 1488, au mois de décembre, Barthélemy Diaz, capitaine de trois caravelles, qui avait été envoyé par le sérénissime roi de Portugal pour faire des explorations en Guinée. aborda à Lisbonne. Il rapporta au roi sérénissime, qu'il avait navigué au delà de Yan et parcouru six cents lieues, savoir 450 vers le Sud, et 250 *(sic)* vers l'Aquilon, et qu'il avait atteint un promontoire auquel il donna le nom de *Cabo de Boa Esperança* et que nous estimons être en Agesinba. En ce lieu, il trouva, par l'astrolabe, qu'il était à 45 degrés au delà de la ligne équinoxiale et à 3.000 lieues de Lisbonne. Il a peint et décrit de lieue en lieue son voyage sur une carte marine, afin de le mettre sous les yeux dudit roi sérénissime. *Tout cela, je l'ai vu.* »

Nous savons en effet, par ailleurs, que Colomb, après avoir passé l'hiver de 1487-88 à Cordoue, avait obtenu des rois catholiques la permission de se rendre en Portugal. Il n'avait pas oublié son livre de chevet, ainsi que la glose qu'on vient de lire en fait foi. Il revint à Cordoue, le 12 mai 1489. Son planisphère ne néglige pas de marquer le Cap de Bonne Espérance. Mais il l'inscrit en espagnol et non plus en portugais.

En somme, Colomb nous offre une admirable illustration du mot suivant lequel « le génie n'est qu'une longue patience. » Il a porté son projet pendant des années. Il s'est préparé par toutes sortes de lectures et de travaux préalables à la grande expédition qui devait aboutir à la découverte d'un monde. Il a pris pour lui la prophétie du vieux Sénèque : « Un temps viendra, dans le cours des siècles, où l'Océan élargira la ceinture du globe, pour découvrir à l'homme une terre immense et inconnue. La mer nous révélera de nouveaux mondes, et Thulé ne sera plus la borne de l'univers. » En traduisant cet oracle, Colomb avait ajouté cette phrase significative : « Un nouveau pilote, comme Typhis qui guida Jason, découvrira un nouveau monde. » Visiblement, il était hanté par cette idée. Elle fut dans sa vie la grande idée-force, qui finit par se réaliser et immortalisa son nom!

Il est très curieux de noter, avec M. de la Roncière, que dans un tout autre ordre d'idées, Pierre d'Ailly avait prédit la Révolution de 1789, en un de ses ouvrages intitulé : *Accord de la vérité astronomique et de l'histoire*. Il notait en effet qu'à chaque conjonction de Saturne et de Jupiter, — tous les 960 ans, — il se produisait de grandes perturbations dans les empires. L'une de ces conjonctions, disait-il, devait se produire en 1789. « Si le monde dure encore jusque-là, ce que Dieu seul sait, il y aura de grands, nombreux et étonnants changements dans le monde, principalement dans la loi et la religion. » Christophe Colomb avait été frappé de ce passage et avait placé en marge une de ses gloses. Serait-il vrai que le vertige collectif qui cause les Révolutions a quelque rapport avec les conjonctions des astres ?

II

Les découvertes de Colomb marquent véritablement la fin du Moyen-Age. Avec la découverte de l'imprimerie et le grand mouvement de la Renaissance artistique et de l'humanisme littéraire, elles ont orienté les esprits des hommes d'Europe dans des voies entièrement neuves. Trente ans

[1] Caractères particuliers d'écriture de la race germanique primitive. *Runa* signifie *mystère.* Les Runes étaient donc des signes mystérieux et sacrés ayant besoin d'interprétation. On s'en servait pour deviner l'avenir, comme Tacite le remarque déjà.

plus tard, la révolution luthérienne était l'une des conséquences, parmi beaucoup d'autres, du changement intervenu dans les âmes et les intelligences.

Mais les transformations les plus radicales ne laissent pas d'emprunter une infinité d'éléments aux âges antérieurs. C'est ce que Tocqueville a admirablement démontré pour la Révolution française, dont il fait la continuatrice de la monarchie détruite par elle. C'est ce que M. Emile Mâle nous démontre à son tour, dans le domaine de l'art religieux.

Tout le monde connaît la merveilleuse compétence de M. Mâle sur ce terrain d'élection. Nul n'a mieux parlé que lui de l'Art religieux français au Moyen-Age. Nul n'a mieux fait voir l'étroite solidarité qui rattache l'art religieux d'une époque à la théologie et à la littérature religieuse du même temps. Et voici qu'il nous parle, en deux articles de la *Revue des Deux Mondes* (1er et 15 octobre) de *La Représentation de l'Evangile dans l'Art, après le Concile de Trente*. Ses notations sont trop précieuses pour être négligées, et ce sera pour nos lecteurs une heureuse initiation à l'interprétation des tableaux ou gravures évangéliques des XVIe et XVIIe siècles.

« Au sortir de l'art du Moyen-Age, où j'avais rencontré partout la discipline, écrit-il, je m'imaginais, en pénétrant dans l'art religieux du XVIIe siècle, entrer dans le domaine de la liberté. Le rapide regard que nous jetons dans nos musées sur les tableaux bolonais m'avait fait croire que ce nouvel art chrétien était l'œuvre de la fantaisie individuelle. Il m'avait semblé qu'il y avait alors autant de façons de représenter l'Annonciation ou la Nativité qu'il y avait d'artistes. Je pensais que l'art avait été définitivement affranchi par Ignace de Loyola, qui, dans ses *Exercices spirituels*, invite chaque chrétien à imaginer, en y appliquant tous ses sens, les scènes de l'Evangile. Chacun, désormais, pouvait se les figurer à sa guise. Les artistes, pensais-je, avaient sans doute les mêmes droits, et il suffisait que leur œuvre fût digne du sujet, pour être acceptée par l'Eglise. Mais comme toutes les idées générales qui ne naissent pas de l'étude minutieuse des faits, celle-là se trouva être fausse. »

Un examen plus attentif a prouvé en effet à M. Mâle que, au XVIIe siècle, les scènes religieuses sont conçues avec une surprenante uniformité : « L'Annonciation, par exemple, me montrait toujours l'Ange entrant, porté par des nuages, dans la chambre virginale. Dans la Nativité, je voyais sans cesse la Vierge écartant les langes pour permettre aux Bergers d'admirer l'Enfant. » Et ce n'est pas seulement en Italie que cela se rencontre, mais en France, en Flandre, en Espagne, dans toute l'Europe chrétienne. Il y a donc eu, au XVIIe siècle, une iconographie, moins rigide que celle du XIIe, mais non moins réelle.

Cette iconographie, du reste, est loin d'être simple. En l'étudiant avec attention, M. Mâle y a découvert deux forces dominantes : « la tradition du passé et l'esprit des temps nouveaux. » En certains tableaux, il retrouve le Moyen-Age, en d'autres le génie de la « Contre-Réforme. » « De même que dans l'iconographie du haut Moyen-Age on discerne deux grands courants, l'un hellénistique et l'autre syrien ; de même, dans l'art du XVIIe siècle, on reconnaît deux inspirations, celle du passé et celle du présent. »

Il est étrange de voir comment les esprits, au sein du catholicisme post-tridentin, se montraient déchirés entre le désir de garder les poétiques légendes d'autrefois et la nécessité d'abandonner des traditions sapées par la critique protestante ou simplement savante. Trombelli, qui a écrit sur la vie de la Sainte Vierge un ouvrage en 4 volumes, souffre profondément des controverses qu'il relate. On sent qu'il est de tout cœur avec ceux qui défendent les traditions. Les grandes scènes de l'Evangile elles-mêmes, celles que l'art représentait depuis des siècles, n'étaient pas à l'abri de la discussion. « Ces polémiques ne demeuraient pas ignorées des artistes... Il ne faut donc pas leur demander la douce sérénité des vieux maîtres : fils d'un siècle inquiet, ils flottaient entre la tradition et l'esprit critique. Ils durent souvent, d'ailleurs, se conformer au désir des donateurs, dont les uns étaient fidèles au passé, les autres favorables aux idées nouvelles. »

« Comment s'est formée cette iconographie que nous allons voir s'opposer à celle du Moyen-Age ? Elle est née à Bologne dans l'école des Carrache. Mais elle a été apportée de bonne heure à Rome par les Carrache eux-mêmes et par leurs élèves. C'est à Rome qu'elle a pris son caractère presque canonique, et c'est de Rome qu'elle s'est répandue dans toute l'Europe catholique. Les cardinaux, les évêques, les chefs d'Ordre, qui venaient sans cesse à Rome, en furent les propagateurs. Ils voulaient des tableaux conçus comme ceux qu'ils admiraient dans les églises romaines. Pendant la plus grande partie du XVIIe siècle, Rome fut le vrai centre artistique de l'Europe. »

Pour connaître les origines de cette iconographie devenue presque générale, c'est donc aux Carrache qu'il faut remonter. On sait qu'ils étaient trois : Augustin (1557-1602) ; son frère Annibal (1550-1609), formé d'abord par les leçons de son cousin Louis, puis devenu si original et si habile que Louis devint son élève (1555-1619), bien qu'il eût été le véritable fondateur de l'école dite de Bologne. Annibal Carrache était grand admirateur du Corrège, qui avait été le premier peintre de la Contre-Réforme (1494-1534) et le successeur de Raphaël et de Michel-Ange. Les Carrache avaient emprunté au Corrège, à Raphaël, à Michel-Ange, le secret de leur composition, du dessin et de la couleur. Il était naturel qu'ils leur demandassent certains traits caractéristiques.

Ainsi, le Moyen-Age n'avait jamais osé représenter la Vierge les pieds nus. Il eût considéré cette liberté « comme un manque de respect. » La Renaissance avait eu, au contraire, une véritable prédilection pour la nudité. Léonard de Vinci et

Michel-Ange avaient donné l'exemple : la *Pietà* de Michel-Ange, à Saint-Pierre de Rome, a les pieds nus. L'imiter devint une loi dans l'école.

De même, S. Paul avait toujours été représenté avec un grand front chauve ; Raphaël lui donna au contraire une épaisse chevelure. Son exemple fut suivi plusieurs fois, notamment par Le Sueur, dans *Saint Paul prêchant à Ephèse*. Le Dieu formidable de Michel-Ange, à la Sixtine, porté par les anges, se retrouve chez Sebastiano del Piombo, Francesco Salviati, Jules Romain. Annibal Carrache l'adopta et le transmit à ses disciples. Le Dominiquin en offre l'imitation peut-être la plus frappante. Ce Dieu est encore celui de Lanfranc, Guido Reni, Benedetto Castiglione. « Les artistes ne pouvaient plus concevoir autrement la suprême majesté. Le Dieu le Père de nos peintres français, celui qui plane dans les tableaux de Simon Vouet, de Poussin, de Stella, de Le Brun, c'est l'Eternel de la chapelle Sixtine. »

Michel-Ange avait représenté les anges sans ailes. Le Corrège, après lui, peignit de gracieux adolescents, de beaux enfants souriants, que rien ne distingue des fils des hommes. « L'influence du Corrège fut ici décisive... Ces *putti*, qui se mêlent parfois aux anges ailés, firent la conquête de l'art italien et de l'art européen. Leurs légions envahirent les églises, les corniches des autels, les ciels des tableaux. Charmantes créations, mais qui ont souvent rapetissé l'art chrétien, en lui donnant l'aspect d'une mythologie. »

« Le Moyen-Age avait conçu le démon comme un être hideux participant de la nature animale. En plein XVIe siècle, nos artistes français lui donnent encore le groin du porc. La Renaissance italienne rejeta ces figures monstrueuses, nées de la terreur des anciens temps. Elle imagina Satan sous les traits d'un homme que quelques particularités seulement rapprochent de la bête. Raphaël mit sous les pieds de S. Michel un Lucifer aux cornes de bélier et aux courtes ailes membraneuses. Le Satan de Guido Reni, que foule aux pieds un bel archange imité de Raphaël, a encore des ailes, mais n'a plus de cornes. Le démon du Dominiquin, qui s'approche sournoisement d'un petit enfant protégé par son ange gardien, ne serait qu'un homme à la physionomie inquiétante, si on ne distinguait dans sa chevelure deux petites cornes presque imperceptibles. »

Et ce ne sont pas seulement des traits que l'on a ainsi imités des maîtres de la Renaissance ; ce sont parfois des tableaux entiers. Ainsi, la Transfiguration de Raphaël, le Jugement dernier de Michel-Ange ont eu de nombreuses imitations. Les grands chefs-d'œuvre ont de tout temps créé une tradition, comme les grands philosophes avaient créé des écoles. « Mais si grands que soient Raphaël et Michel-Ange, ils eurent une influence moins profonde que le Corrège. Michel-Ange avait la majesté biblique, Raphaël la noblesse platonicienne, mais le Corrège avait la tendresse. Il enchanta les Carrache et leurs élèves... Son art, palpitant et frémissant, s'apparentait mieux à la sensibilité des générations nouvelles que le génie tout intellectuel des maîtres de la Renaissance ; il répondait mieux au christianisme passionné des disciples de sainte Thérèse et d'Ignace de Loyola. »

Quelques exemples vont nous faire voir les différences de cet art avec celui du Moyen-Age.

« L'*Annonciation* avait revêtu dans l'art de la fin du Moyen-Age un caractère d'intimité profondément touchant. En Flandre, la Vierge prie dans une petite chambre immaculée, où les cuivres brillent comme de l'or, où un lis fleurit dans un beau vase : l'ange est entré sans être vu par la porte entr'ouverte et s'est agenouillé. C'est dans le silence, entre le dressoir et les chenets, que va se dessiner la destinée du monde. L'Italie embellit la chambre d'une guirlande antique, l'ouvre parfois sur les lauriers du jardin ou les horizons de l'Ombrie, mais conserve à la scène son caractère intime. »

L'Annonciation du XVIe siècle fait un vif contraste avec celle du passé. « Le ciel envahit la cellule de la Vierge. L'ange y pénètre agenouillé sur un nuage. Des vapeurs célestes voilent tout ce qui rappelle les réalités de la vie, le lit, le foyer, les murs. Presque toujours un cortège d'anges accompagne Gabriel. Et cela est en conformité avec ce que disent les livres de piété du temps, ceux de Richeome, Gelsomini, Abelly. La piété ne se représentait plus l'Annonciation comme un grave dialogue sans témoins. Il fallait que le ciel entier y eût participé. »

Cette nouvelle manière apparaît avec le XVIe siècle, Mais ce fut le Corrège qui, en l'adoptant, la consacra. « Sa fresque du musée de Parme, où Gabriel pénètre avec le ciel dans la chambre virginale, fut peinte en 1525. Rien n'était plus conforme au génie du Corrège que ces figures voguant sur des vapeurs. » Annibal Carrache, qui étudia son œuvre de Parme avec passion, lui emprunta l'idée. Et l'idée fit son chemin. Les anges, la colombe du Saint-Esprit, les vapeurs lumineuses emplissent la chambre de Marie qui devient irréelle et s'évanouit en fumée. « Telle sera désormais l'Annonciation des peintres et des sculpteurs, celle du Dominiquin, de Guido Reni, de Carlo Maratta, de Ciro Ferri, de Filippo Valle. C'est celle qu'on aura sans cesse sous les yeux dans les églises de Rome. Les anges seront plus ou moins nombreux, la chambre se dissoudra plus ou moins dans le brouillard ; mais l'archange Gabriel, un lis à la main, entrera toujours porté par un nuage. C'est là le trait essentiel de la nouvelle Annonciation. »

Et sans doute on voit encore çà et là reparaître l'ancien thème médiéval avec son émouvante intimité. Mais ce ne sont plus que des exceptions. D'Italie le type nouveau passe en France et dans toute l'Europe. « Jouvenet nous donne le parfait modèle de cette Annonciation italienne devenue française... L'Espagne, après quelques hésitations, se soumit, elle aussi, à la loi. » Zurbaran fit entrer le ciel avec ses anges dans la chambre de la Vierge (musée de Grenoble). Quelques années

plus tard, Murillo reproduisit l'Annonciation italienne dans toute sa pureté (musée de Séville). « Quant aux pays du nord, il suffit de citer l'Annonciation d'Adrien Bloemaert pour prouver que, dès les dernières années du XVIe siècle, ils avaient déjà reçu, de l'Italie, la formule nouvelle. »

Après l'Annonciation, examinons la *Nativité*.

Dans les derniers siècles du Moyen-Age, « c'était une scène pleine d'humilité, de silence et de ferveur. Le nouveau-né était étendu tout nu sur la terre, plus pauvre que les plus misérables des enfants des hommes ; mais la Vierge agenouillée, les mains jointes, l'adorait et S. Joseph le contemplait avec respect. Le bœuf et l'âne rappelaient que le fils de Dieu était né dans une étable. Rien n'était mieux fait pour toucher le cœur que cette pauvre famille abandonnée de tous, ignorée du reste du monde. La présence de Dieu ne se révélait que par la foi profonde de la mère et du père adoptif. »

Que la Nativité du XVIIe siècle est différente de celle-là ! « L'enfant n'est plus étendu tout nu sur la terre : il est enveloppé de langes et couché dans une grande corbeille pleine de foin. Sa mère est, comme autrefois, agenouillée devant lui, mais elle ne joint plus les mains pour prier, elle écarte les langes pour laisser voir le nouveau-né. Elle le montre aux bergers qui contemplent avec admiration le Sauveur annoncé par l'ange. S. Joseph apparaît dans l'ombre de l'étable, mais les animaux ne se voient pas toujours auprès de lui. »

Cette Nativité a ceci de nouveau qu'elle ne se sépare pas de l'Adoration des Bergers. L'art ne représente plus le triste abandon de la Sainte Famille. Il saisit le moment où le Fils de Dieu est reconnu pour la première fois par les hommes. Et il arrive souvent que le petit nouveau-né est devenu lumineux, qu'il éclaire les ténèbres et fait rayonner les visages penchés vers lui pour le contempler et l'adorer. L'ancienne Nativité ne comportait que trois personnages. La Sainte Famille est maintenant entourée de bergers, de bergères, d'enfants émerveillés, des chiens du troupeau. Parfois même les anges se joignent aux bergers. L'un de ces derniers porte sur ses épaules un agneau, les pattes liées, qui doit être le présent de ces pauvres à un plus pauvre qu'eux-mêmes.

« Cette Nativité animée, riche de personnages, est celle du XVIIe et du XVIIIe siècle. C'est une surprise de la rencontrer toujours pareille, dans un temps que l'on pouvait croire moins docile. Pendant plus de deux cents ans, on retrouve sans cesse l'enfant couché dans la corbeille et la mère soulevant les langes pour le faire admirer aux bergers. C'est la Nativité du Dominiquin, de Romanelli, de Pierre de Cortone, de Conca, de Carlo Maratta ; c'est encore celle de Raphaël Mengs. La France l'accueillit de bonne heure et lui resta fidèle. On retrouve tous les traits de la Nativité italienne chez Simon Vouet, La Hyre, Lenain, Philippe de Champaigne, Pierre Mignard, de Troy, Restout. Poussin lui-même, qu'on croit si étranger à l'iconographie traditionnelle, a représenté la Nativité sous cet aspect. Nos écoles provinciales adoptèrent ce thème consacré et on le rencontre dans toute la France. Ce fut également, depuis le Greco, la Nativité de l'Espagne : ce fut celle de Juan de Castillo, de Zurbaran, de Murillo, de Pedro Orrente. Elle pénétra en Flandre, au temps de Martin de Vos, et devint celle de Bloemaert et de Rubens. La Hollande protestante la connut : la Nativité de Rembrandt ne fut pas conçue en dehors de toutes les traditions comme on pourrait l'imaginer ; elle est au contraire parfaitement fidèle au modèle consacré : la mère découvre l'enfant couché dans sa petite corbeille pour le montrer aux Bergers, et c'est de lui que rayonne la lumière. »

Sans doute, ces innombrables tableaux, tous semblables, sont tous divers aussi. Chaque artiste y exprime son talent ou son génie par la gradation de la lumière et de l'ombre, par le rythme de la composition, par la noblesse et la rusticité des personnages. « Mais la variété n'empêche pas de reconnaître au premier coup d'œil l'uniformité du thème. »

Or, cette Nativité remonte, en partie au moins, jusqu'au Corrège, à qui elle inspira, vers 1530, un véritable chef-d'œuvre (musée de Dresde). Sans doute, l'idée d'associer les bergers à la Nativité n'était pas de lui ; elle apparaît souvent au Moyen-Age et pendant la Renaissance. Ce qui est de lui, en revanche, « c'est ce nouveau-né rayonnant, qui répand la clarté dans le tableau, comme il apporte la lumière dans les âmes. Voilà ce qui enchanta les artistes et ce qu'ils ne cessèrent d'imiter. » Une différence apparaît cependant : le Corrège a représenté la Vierge en contemplation éperdue et comme en extase devant son Fils ; ses imitateurs auront l'idée de lui faire soulever les langes, comme si elle avait conscience que ce bel enfant n'est pas pour elle seule, mais qu'il est né pour tous les hommes. Ce geste, nous ne savons pas qui en est l'inventeur. On le rencontre fréquemment dès le XVIe siècle. On le trouve, vers 1550, chez Bonasone, puis il se montre chez Vasari, Titien, Véronèse. « Bientôt Annibal Carrache, en représentant la Vierge soulevant les langes de l'enfant, en fit un des motifs de l'école. » L'Eglise ne pouvait qu'approuver une idée juste en soi, la préoccupation de Marie pour le salut du monde et l'oubli d'elle-même. M. Mâle a cherché l'expression de cette pensée dans la littérature pieuse du temps. Il ne l'a pas rencontrée. Par contre, le P. Maselli, jésuite, « s'autorisant de sainte Brigitte et de S. Vincent Ferrier, affirme que le Christ, au moment de sa naissance, brillait comme le soleil à son lever. Le Corrège avait donc, sans le savoir probablement, réalisé ce que les mystiques du Moyen-Age avaient rêvé, et l'Eglise ne pouvait qu'admirer cet enfant devenu la source de lumière. »

Le thème médiéval de la Vierge aux mains jointes et de la Nativité à trois personnages, ne disparut tout de même pas entièrement. « Il est de graves Nativités à trois personnages de Stella, de

Poussin, de Rubens, où revit quelque chose de l'esprit du passé. Annibal Carrache lui-même a une fois ou deux représenté la Vierge les mains jointes devant le nouveau-né. » Telle est également, au Louvre, la *Vierge de la Nativité* de Ribeira, cette pure et grave jeune fille qui n'est que foi et prière. Greco hésita, lui aussi, entre le geste de ferveur du Moyen-Age et le geste d'accueil des temps nouveaux. On voit que ce qu'il y avait de grand et de noble dans l'art du Moyen-Age avait de la peine à disparaître. »

Un point qui divisa beaucoup les artistes, après le Concile de Trente, fut l'admission du bœuf et de l'âne auprès de la Crèche. L'Evangile n'en parlait pas ; c'étaient donc des animaux apocryphes ! Les conférences académiques des artistes agitèrent longtemps ce problème. Le Brun n'admettait pas que l'on introduisît dans la scène de la Nativité « une pure chimère, sans aucun fondement dans l'Evangile ». Ces animaux, à l'entendre, donnaient à un mystère tout spirituel et céleste un caractère de « brutalité ». En fait, les artistes adoptèrent des solutions opposées ou changeantes : ils représentèrent la Nativité tantôt avec et tantôt sans le bœuf et l'âne ; quelques-uns s'abstinrent systématiquement de ces figures trop humbles ; la plupart les refoulèrent dans l'ombre de leurs tableaux.

Voici maintenant l'*Adoration des Mages*. Le Moyen-Age avait eu sur ce point une tradition chargée de symboles expressifs. Il avait représenté trois Mages, comme si ce nombre était assuré. Il leur avait donné trois âges différents, pour signifier que la vieillesse, l'âge mûr et l'adolescence étaient venus adorer Jésus. Il avait supposé aussi que les trois parties du monde, l'Asie, l'Afrique et l'Europe se trouvaient représentées à la Crèche, et ils n'avaient jamais oublié de placer un nègre au rang des adorateurs.

L'histoire, avec Baronius ou Tillemont, ne voulait plus reconnaître les légendes d'où cette tradition artistique était issue. Qu'allaient faire les artistes ? Ils se montrèrent d'ordinaire moins audacieux que les historiens. Ils avaient des traditions si bien établies que la plupart d'entre eux y restèrent fidèles. Ni Passignani, ni Carlo Maratta, vers la fin du XVI^e^ siècle, ni Augustin Carrache ne touchèrent à ces traditions. Le nombre des Mages ne varia jamais et resta fixé à trois. Tout de même, la distinction des âges tendit à s'effacer au XVII^e^ siècle. Federico Zuccaro, Louis Carrache, et en France, B. Picart, en Flandre Rubens n'hésitèrent pas à représenter deux vieillards. Le nègre demeura présent en général.

La *Fuite en Egypte* avait toujours été représentée de la même façon : la Vierge, portant l'Enfant dans ses bras, était assise sur l'âne que Joseph conduisait à la bride. Mais à l'époque moderne, cet âne, dont l'Ecriture ne parlait pas, devint suspect. On trouvait par ailleurs qu'il manquait de noblesse. « Le Moyen-Age, que touchaient si profondément les côtés humbles du christianisme, aimait l'âne parce qu'il avait porté la Vierge et le Fils de Dieu. Mais il ne faut pas demander au XVII^e^ siècle la tendresse ingénue du XIII^e^. » Michel-Ange avait dédaigné tout ce qui n'était pas l'homme. « C'est pourquoi on vit naître, à la fin du XVI^e^ siècle, une Fuite en Egypte qui eût paru sans doute fort choquante aux artistes du Moyen-Age : la Vierge, portant l'Enfant, s'avance à pied et S. Joseph l'accompagne, le bâton du voyageur à la main. L'âne suit d'ordinaire, mais souvent il se remarque à peine, et parfois même il disparaît tout à fait. » C'est la Fuite en Egypte de Louis et d'Annibal Carrache, de toute l'Ecole bolonaise. « Guido Reni lui donna le plus beau caractère. Sa Vierge marche avec noblesse en portant l'Enfant attaché à son cou avec une large bandelette ; pour protéger son sommeil, elle relève son voile d'un gracieux mouvement et lui fait un abri. S. Joseph la précède, le bâton à la main. L'âne ne se voit pas. » Le Dominiquin traite le sujet d'une façon presque identique. Cette Vierge à pied est bientôt de toutes les écoles. « Quelques artistes cependant perpétuèrent la tradition du Moyen-Age, qui demeurait chère à plus d'un donateur. En Flandre, Rubens et Jordaens, en Espagne Murillo demeurèrent fidèles au vieux modèle. » Par ailleurs, les traits empruntés aux apocryphes, — la Sainte Famille cachée dans un champ de blé ou escortée par le bon larron, — disparurent à peu près complètement. Par contre, au XVI^e^ siècle apparaît un motif qui n'est qu'une création des artistes : la Sainte Famille s'embarquant pour traverser un fleuve, ou voguant sous la conduite d'un nautonier, qui est souvent un ange. Cet épisode, qui permettait aux artistes d'introduire un paysage, fit une longue fortune dans l'art italien. On le retrouve jusque chez Tiepolo (1693-1770), le dernier survivant des grandes écoles de la couleur en Italie. Les graveurs l'aimèrent particulièrement. Les Français y furent très sensibles (Michel Corneille, Puget, François Perrier). Un autre épisode, celui du *Repos de la Sainte Famille*, donna un charme nouveau à la Fuite en Egypte jusqu'à en devenir le motif principal. Il semble que le Corrège en fut, non l'inventeur, mais le principal propagateur. Il le représenta jusqu'à quatre fois. « Il nous montre la Vierge assise au pied du palmier avec l'Enfant sur ses genoux. A Parme, elle puise de l'eau de la source avec une écuelle, pendant que S. Joseph, aidé par les Anges, courbe les branches de l'arbre, en cueille des fruits et les offre à l'Enfant. C'est ici un dernier souvenir de la légende du palmier, telle que la racontent les Evangiles apocryphes. » Les meilleurs historiens, un Baronius, un Tillemont même se montraient du reste inclinés à admettre une tradition aussi vénérable par son antiquité. Baroche mit aux mains de Jésus une branche de cerises, sans se rendre compte qu'il tombait ainsi dans le prosaïque. Le *Repos* fut peint par Annibal Carrache, l'Albane, Mastelletta, Mola, Carlo Maratta, Caravage même, chez qui l'on n'aurait pas attendu autant de tendresse. Il convient de noter que la piété du temps ne se représentait la Fuite en Egypte que sous l'escorte des Anges (Richeome,

Confaloniero, Marie d'Agréda). C'est pourquoi les peintres ont représenté si souvent les Anges guidant la Sainte Famille, conduisant l'âne par la bride, apportant des fleurs à la Vierge et à l'Enfant, chantant un cahier de musique à la main. On rencontre constamment les Anges chez les peintres français, et aussi chez Murillo, en Espagne.

Le *Baptême de Jésus* ne diffère de celui d'autrefois que par des nuances délicates. « Au xv^e siècle, le Christ, dont la nudité n'est voilée que par une étroite ceinture, est debout dans le fleuve; il joint les mains avec ferveur et penche légèrement la tête, pendant que S. Jean-Baptiste verse l'eau sur son front... Le xvii^e siècle nous montre une scène toute semblable, mais il a suffi d'un léger changement d'attitude pour en modifier l'esprit. Le Christ, maintenant, s'incline devant S. Jean-Baptiste avec respect, et il met la main sur la poitrine, avec un geste d'humilité profonde. Tel est le tableau de Carlo Maratta, traduit en mosaïque à Saint-Pierre de Rome. » En deux mots : pour le Moyen-Age, le Baptême de Jésus avait été un mystère de grandeur, une théophanie, parce que l'on y avait entendu la voix céleste déclarer : « Celui-ci est mon Fils Bien-Aimé » ; pour le xvii^e siècle, il est devenu un mystère d'abaissement et d'humilité. Mystiques et théologiens s'accordent sur ce point : « Tu allais vers le baptême, dit Alvarez de Paz, ô Maître de pureté, comme si tu avais des péchés à expier ! » C'est donc l'humilité du Sauveur que les artistes voudront peindre. Ils arriveront à mettre Jésus à genoux devant S. Jean, alors que le Moyen-Age avait plutôt agenouillé S. Jean devant Jésus ! La chose est cependant rare (Carlo Maratta, Chartreuse de San-Martino à Naples ; Murillo, cathédrale de Séville). On voit par ailleurs apparaître le désir de voiler par de plus larges draperies le corps de Jésus : l'esprit de la Contre-Réforme se montre hostile aux nudités de la Renaissance ; la nudité sera réservée aux outrages de la Crucifixion. Parfois les draperies du Christ sont si longues que des anges en retiennent les extrémités. On se perd dans des recherches d'élégance, dans les lignes flottantes de ces longs voiles.

« Les scènes de la Passion, dont le caractère douloureux avait été voilé par les artistes de la Renaissance, reparurent au xvii^e siècle, aussi pathétiques qu'au xv^e. Il est curieux de voir renaître, au temps de la Contre-Réforme, l'esprit de la fin du Moyen-Age. » Les écrivains religieux et mystiques donnèrent l'exemple aux artistes. « L'art du xvii^e siècle, que Poussin, Philippe de Champaigne et Le Brun nous ont habitués à considérer comme un art de raison, fut en Europe un art de passion. » Le Moyen-Age n'avait rien produit de plus émouvant, de plus tragique que certains Christs souffrants ou certaines Vierges de douleur de l'art espagnol du xvii^e. La *Flagellation* de ce temps est plus touchante que celle du xv^e. « Jadis, Jésus-Christ était attaché à une haute colonne qui le soutenait et il restait droit sous les coups des bourreaux. Maintenant, il est lié par les mains à l'anneau d'une colonne basse, de sorte qu'il n'a plus de point d'appui et se renverse sous les lanières et les verges. » C'est que dès la fin du xvi^e siècle, la colonne vénérée à Sainte Praxède, comme ayant été celle de la Flagellation, est entrée tout à coup dans l'art. Sans faire disparaître entièrement la colonne haute, elle se répand partout, en Italie d'abord, puis en France et en Flandre. L'Espagne mit toutefois sa marque sur cette scène de douleurs : « Un tragique tableau de Murillo représente le Christ, enfin détaché de la colonne de Sainte Praxède, et abandonné par ses bourreaux. Il se traîne sur le sol pour atteindre ses vêtements, pendant que deux anges pleins de pitié le contemplent (tableau de la collection Cook, à Richmond). C'est bien le sombre génie de l'Espagne qui s'exprime ici. Mais Murillo n'a rien inventé : il n'a fait que traduire la pensée d'un mystique espagnol. Alvarez de Paz, qui était de Tolède, avait écrit, au commencement du xvii^e siècle, d'ardentes *Méditations*, où il vit avec le Christ, où il s'unit à sa Passion, où il lui adresse la parole. On y lit ces lignes pathétiques : « Détaché de la colonne, tu tombas à terre, à cause de ta faiblesse. Tu étais si accablé par la perte de ton sang que tu pouvais à peine tenir sur tes pieds. Les âmes pieuses te contemplent rampant sur le pavé, balayant ton sang avec ton corps, cherchant çà et là tes vêtements. » C'est un donateur sans doute qui fit connaître cette page à Murillo. L'artiste s'y associa avec toute sa piété. » Le même motif fut traité par Joseph de Mora, à Grenade. On le retrouve en Flandre. « Le xv^e siècle n'avait pas créé d'image plus poignante que celle de ce Christ rampant dans son sang ».

De même, des œuvres de sainte Brigitte, qui fut très lue au xvii^e siècle, passa chez les artistes l'idée d'associer la Vierge à la Flagellation de son Fils.

La *Crucifixion* avait été jadis l'objet d'une tradition à peu près universellement acceptée. Avec le xvi^e siècle, la discussion s'attache à chaque détail de cette tradition. Les livres de piété ne s'accordent plus sur la manière dont Jésus fut fixé à la Croix. Le jésuite Jakob Gretser (1562-1625) rassemble toutes ces discussions en un monumental ouvrage qui s'intitule : *De Cruce Christi* (1598-1610, 5 vol.). « Comment Jésus fut-il crucifié ? Fut-il cloué à la croix déjà dressée ou sur la croix étendue à terre ? Fut-il attaché avec quatre clous ou seulement avec trois ? Sa nudité fut-elle voilée ? Conserva-t-il la couronne d'épines ? Le coup de lance fut-il donné du côté gauche ou du côté droit ? » Sur tout cela on discute et on se divise. Et les artistes font comme les savants. Les détails varient d'un artiste à l'autre ; bien mieux, chez le même artiste, d'une œuvre à une autre œuvre. « Les vieilles traditions du Moyen-Age entrent en conflit avec l'esprit critique et il est rare de rencontrer les peintres d'accord entre eux et avec eux-mêmes. »

Cependant, ils se montrent unanimes à admettre, en dépit des hésitations des historiens et

mystiques, que le Christ fut cloué à la croix à terre, puis soulevée à force de bras. On représente fort souvent la crucifixion à terre. « Il semble que les Jésuites aient contribué à répandre cette forme de la crucifixion. » Ce que les artistes affectionnent, c'est le grand mouvement de la croix soulevée par des bras d'athlètes. Rubens, Van Dyck, Le Brun, Jouvenet, Sadler, Martin de Vos s'y appliquèrent, après beaucoup d'autres du reste.

Les artistes avaient adopté depuis le XIII^e siècle la tradition des trois clous. Le XVI^e siècle hésita. Suarez déclare le problème insoluble. L'Italie resta en général fidèle aux trois clous. La France inclina vers les quatre (Vouet, Champaigne, Licherie, Testelin, Blanchard, Le Brun). Mais ce ne fut jamais une règle absolue. Vélasquez adopte les quatre clous ; Murillo, les trois ; Rubens, tantôt les uns, tantôt les autres.

Un cas curieux est celui de Montanes, dont l'admirable Christ, un des chefs-d'œuvre de la sculpture espagnole, se trouve à la cathédrale de Séville. Il a représenté les deux pieds du Crucifié ramenés l'un sur l'autre, et percés non d'un seul clou, comme c'est la règle, mais de deux. « Comment croire à une fantaisie de ce noble Montanes, de cet artiste sacerdotal, qui priait et communiait avant d'entreprendre une œuvre nouvelle ? » Il avait effectivement une autorité : celle de sainte Brigitte.

Les artistes n'admirent pas que le Christ fût représenté nu, comme avait fait Benvenuto Cellini. « Son Christ nu de l'Escurial choqua Philippe II, qui le voila lui-même. Michel-Ange, si audacieux dans son Jugement dernier, dissimula légèrement la nudité du Christ en Croix, qu'il dessina pour Vittoria Colonna. »

Pour la couronne d'épines, tantôt on la met, tantôt on la supprime. Rubens fait l'un et l'autre. Van Dyck imite son maître. L'Espagne elle-même enlève parfois la couronne tragique au divin Crucifié.

« Dès les temps les plus anciens, ce fut toujours du côté droit que les artistes représentèrent la plaie du Christ. Pour les théologiens, en effet, cette plaie était symbolique, et dans les vitraux du XIII^e siècle représentant la Crucifixion, c'est du côté droit que l'Eglise venait recueillir, dans son calice, le sang et l'eau, image de l'Eucharistie et du Baptême. A gauche apparaissait la Synagogue, humiliée, défaillante, laissant tomber la couronne de son front. » Au XVI^e, les artistes demeurent insensibles à cette noble poésie. Gretser leur déclare : « Il importe peu de savoir si la blessure fut faite à droite ou à gauche, pourvu que l'on vénère la blessure. » Il y eut cependant peu d'artistes à profiter de la liberté qu'on leur offrait. A part un Christ de Louis Carrache et un autre de Simon Vouet, portant la plaie à gauche, la tradition de la blessure à droite garde toute sa force, et cela dans toutes les écoles. « Cette plaie émeut toujours la chrétienté, mais elle n'éveille plus ce monde d'idées merveilleuses qui enchanta si longtemps le rêve du Moyen-Age. »

Les grandes Crucifixions, à la manière de Fra Angelico au couvent de San Marco de Florence, deviennent tout à fait exceptionnelles. On leur trouvait l'inconvénient de « distraire la piété. » Pour Le Brun, la meilleure Crucifixion ne devrait compter que trois personnages. On estimait que Guido Reni avait donné ici le parfait modèle. Or, il n'a mis auprès de la Croix que la Vierge, S. Jean et Marie-Madeleine. Philippe de Champaigne, plus austère encore, supprime Marie-Madeleine. Mais la vraie Crucifixion du XVII^e siècle, celle qu'on rencontre le plus souvent, nous montre le Christ seul sur la croix. Au XV^e siècle, « le monde sauvé par le Rédempteur semblait sourire » ; la croix se dressait dans un ciel d'azur. Le XVII^e siècle, grave en cela comme le XII^e, représente au pied de la Croix les éléments épouvantés par la mort du Créateur. Guido Reni, Champaigne, Rubens et Velasquez donnent pour fond à la Croix un ciel d'orage ; ils montrent les ténèbres envahissant la terre ; on croirait à la fin du monde !

Le Christ par ailleurs est représenté tantôt vivant, tantôt déjà mort. Les artistes expriment la patience divine du Christ : « Il souffre extérieurement, avait écrit François de Sales, avec un grand silence : les yeux doux et bénins regardent parfois le ciel dans le sein de la miséricorde du Père. Sa bouche n'est ouverte que pour jeter des soupirs de douceur et de patience. » Pour un Bérulle, ce sont les états intérieurs du Christ qui doivent émouvoir le chrétien. Les artistes qui ont peint le Christ encore vivant ont bien saisi cet aspect. Plus rare est la représentation du Christ mort. Un tableau célèbre de Vélasquez illustre cette seconde manière. Un crâne accompagné de quelques ossements se voit souvent au pied de la Croix : c'était un souvenir de la tradition médiévale, combattue par les critiques, suivant laquelle le lieu de la Crucifixion avait été aussi celui de la sépulture d'Adam.

« Vivant ou mort, le Christ est quelquefois représenté sur la Croix, la tête placée beaucoup plus bas que la traverse et les bras presque perpendiculaires. C'est ce qu'on a appelé *le Christ janséniste*, parce qu'on a cru y reconnaître le Christ « aux bras étroits, » qui n'est pas mort pour tous les hommes. Il est à peine nécessaire de réfuter une fois de plus une erreur toute moderne. Les jansénistes n'avaient pas de Christ aux bras étroits dans leur monastère de Port-Royal ; en revanche, on en voit dans les églises de Rome. Rubens, Van Dyck en peignirent plusieurs pour les églises de Flandre, Le Brun pour les églises de Paris, sans que leurs contemporains en aient jamais suspecté l'orthodoxie. Le Christ aux bras étroits est fort antérieur au jansénisme. C'est, comme nous l'avons montré ailleurs, une création des derniers siècles du Moyen-Age. Les artistes du XVII^e en continuèrent la tradition. Ils sentaient

vivement ce qu'il y avait d'émouvant dans cette attitude douloureuse imaginée par les anciens maîtres. »

La *Descente de croix* avait gardé, du XIV^e au XVI^e siècle, une grande simplicité, une clarté un peu grêle : deux échelles appliquées à la croix et sur ces échelles deux hommes soutenant le corps du Christ, en présence de la Vierge, de S. Jean et des saintes Femmes (Simone di Martini, Fouquet, Sodoma). Au XVI^e, on vit apparaître à Rome une *Descente de croix* d'une ampleur de conception, d'une beauté architecturale et d'une grandeur de style sans précédent : celle de Daniel de Volterra, à la Trinité-des-Monts. On a même attribué parfois le dessin de cette œuvre à Michel-Ange, tant elle est puissante. Elle devint le modèle que les artistes ne cessèrent plus d'avoir devant les yeux. « L'iconographie de la Descente de croix fut désormais fixée : on retrouvera sans cesse les quatre échelles et les cinq hommes robustes, dont deux dominent la croix. » Baroche à Pérouse, Rubens à Anvers imitèrent Daniel de Volterra. Mais Rubens corrigea son modèle en représentant la Vierge non pas évanouie, mais tendant les mains vers son Fils. Cette correction fut adoptée généralement. Le Brun et Jouvenet traduisirent à leur manière le modèle italien, rectifié par Rubens. On ne fit ensuite que les copier plus ou moins.

Après la Descente de croix, c'est la Vierge qui attire les regards de quiconque médite la Passion. Les diverses *Pietà*, si chères à la piété médiévale, avaient représenté Marie portant son divin Fils sur ses genoux comme au temps où il était encore enfant. Michel-Ange était resté fidèle à cette grande idée, sauf que sa Madone avait, on l'a dit, les pieds nus. Avec le Corrège apparaît une formule nouvelle : le Christ est étendu sur le sol, couché sur le linceul, son corps est seulement appuyé contre la Vierge. Mais elle ne le contemple plus ; elle se laisse aller sans forces dans les bras de S. Jean. Cette œuvre de la vieillesse du Corrège demeura pourtant longtemps sans influence ; ce fut Annibal Carrache qui l'adopta et la consacra. Il peignit plusieurs fois la Vierge soutenant le Christ mort ; mais tout en respectant la pensée du Corrège, il introduisit chaque fois quelque détail nouveau. Son tableau du musée de Parme fixa l'iconographie du sujet : « Les artistes furent subjugués par les lignes vraiment magnifiques de la Vierge pâmée, par le corps souple du Christ, par sa belle tête pâle reposant sur les genoux de sa mère. » En Italie, avec des variantes de détail, ce fut la Pietà nouvelle. La France s'en empara à son tour ; même les modestes artistes des petites villes imitèrent les Italiens. « Il est curieux de voir dans une des chapelles de Saint-Pierre de Montluçon (Allier), à côté d'une Vierge en pierre de 1500, portant son fils mort sur ses genoux, une Vierge en bois du XVII^e siècle soutenant la tête du Christ et le haut de son corps, à la manière italienne. » Vouet, Le Brun, Mignard faisaient de même, Rubens et Van Dyck, en Flandre, s'étaient conformés au type établi désormais. Murillo l'a copié à son tour.

Pour la *Mise au tombeau*, les artistes semblent s'être inspirés d'une antique image transformée, le Christ de S. Grégoire. C'était une icone orientale, représentant le Christ mort debout dans son tombeau, soutenu souvent par deux anges. Cette image était enrichie d'indulgences. Elle tomba en désuétude au XVI^e siècle. Mais les artistes gardèrent les anges pour assister le Christ au tombeau, pour le pleurer, parfois pour le porter au sépulcre.

Mater dolorosa : les peintres du Moyen-Age l'avaient parfois représentée avec les sept glaives enfoncés dans la poitrine. Cette figure d'un réalisme violent se retrouve au XVII^e siècle. Mais la piété s'attacha en général à des images plus discrètes. Les artistes s'efforcèrent de faire sentir l'amertume de cette douleur « grande comme la mer. » Tantôt ils introduisirent pour cela les signes extérieurs de la Passion, tantôt ils supprimèrent ces signes, pour ne montrer que la Vierge, debout ou agenouillée, renouvelant cette sanglante passion dans son cœur. L'Espagne a donné à cette figure un aspect profondément émouvant. On l'appelle la *Soledad,* la Vierge de la solitude, la Vierge abandonnée de tous, seule avec sa douleur. Guerchin en Italie, Frère Luc en France avaient aussi tenté cette émouvante image. Mais nulle part elle n'eut la profondeur que l'art espagnol sut lui donner.

Un point sur lequel les artistes résistèrent longtemps aux critiques et aux exégètes, ce fut sur la représentation de la *Résurrection.* Le Moyen-Age avait représenté le Christ sortant du tombeau *ouvert.* Molanus, le cardinal Frédéric Borromée firent remarquer que ce tombeau ouvert n'était pas conforme aux textes. Les artistes n'en continuèrent pas moins à le montrer comme jadis. Il y en eut cependant qui se montrèrent plus respectueux de la science nouvelle. Les Carrache donnèrent l'exemple. Malgré cela, la tradition l'emporta souvent sur de tels scrupules.

Nous terminerons cette revue des scènes évangéliques affectionnées des peintres et sculpteurs, par un mot sur le *Noli me tangere.* Il y a au Louvre un tableau fort connu de Lesueur, dans lequel Jésus touche le front de la sainte agenouillée à ses pieds. Ce geste n'est pas isolé, mais c'est une tradition d'origine française et qui ne remonte qu'au XVI^e siècle. L'Italie ne nous l'a empruntée que rarement. Ce geste s'explique par une particularité des reliques de Marie-Madeleine conservées en Provence à l'église de Saint-Maximin. Le crâne de la sainte gardait sur le front un reste de peau, et les religieux montraient aux pèlerins sur cette peau parcheminée l'empreinte de deux des doigts du Christ. C'était après sa résurrection, disaient-ils, qu'il avait touché Madeleine, en l'éloignant doucement de lui.

La légende ne paraît pas très ancienne et semble avoir été propagée par un livre dominicain,

l'*Aurea rosa*, écrit après 1497. La sainte elle-même, apparaissant à Charles II d'Anjou, lui aurait révélé que le Christ ressuscité l'avait touchée au front. Les pèlerins de la Sainte-Baume et de Saint-Maximin répandirent cette légende. Elle fut assez connue pour passer dans l'art. La Flandre et l'Espagne ne l'ignorèrent pas entièrement (Lucas de Leyde, Alonso Cano).

M. Mâle, après nous avoir guidé ainsi, d'une façon si intéressante, à travers les principales représentations de l'Evangile, conclut en ces termes : « Cette étude sur l'iconographie de l'Evangile nous prouve qu'un art plus conforme à la pensée de l'Eglise naquit en Italie, après le Concile de Trente, et qu'il se répandit dans toute l'Europe catholique ; mais elle nous prouve aussi que cet art nouveau ne fit jamais disparaître complètement l'ancien. »

III

Cet Evangile que les artistes de tous les temps ont essayé d'interpréter pour l'édification des âmes et la joie des yeux, notre siècle revient à lui de plus en plus. En face des terribles mécomptes que chaque jour apporte à une société trop matérialisée et qui avait mis dans les *Progrès* de la *Science*, — avec de grandes majuscules, — de trop naïfs espoirs, beaucoup d'esprits réfléchis se reprennent à penser que « l'homme ne vit pas seulement de pain, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu ! »

Et la prédication contemporaine, sensible à ce besoin du temps, aime à redonner l'Evangile aux générations angoissées, qui se tournent vers l'Eglise comme vers le suprême refuge de l'humanité en détresse.

Mais comment doit-on lire l'Evangile ? « L'étude de l'Evangile, écrit M. Duperray (*Recrutement sacerdotal*, septembre 1931), malgré son apparence facile, ne demande-t-elle pas une initiation ? Beaucoup d'âmes ne passent-elles pas à côté de cette source d'eau vive sans savoir s'y désaltérer ? Combien d'enfants et d'adultes ne sont-ils pas exposés trop facilement à croire qu'ils ont épuisé le contenu d'une page d'Evangile, simplement pour l'avoir lue ? Bien plus, le fait d'avoir entendu souvent lire l'Evangile n'est-il pas un obstacle à son intelligence ? En donnant l'impression du « déjà vu, » cette lecture routinière empêche l'étonnement provoqué par la nouveauté, qui stimule la curiosité et met sur le chemin de la découverte intellectuelle. » Et M. Duperray, qui est Directeur spirituel au Séminaire de Charlieu (Loire), ajoute cette constatation un peu mélancolique : « Rares sont sans doute nos élèves qui croient pouvoir trouver, chaque année, dans la lecture de l'Evangile du dimanche, par exemple, une nourriture pour leur âme, une leçon bien actuelle, sinon nouvelle, la réponse opportune à leurs besoins spirituels du moment. C'est ce sens de la fécondité de l'Evangile que nous voudrions aider nos séminaristes à retrouver. »

Tout le monde pensera que ce qui est bon pour nos futurs prêtres, au cours de leur formation du Séminaire, ne saurait être nuisible aux âmes d'élite que notre ministère paroissial a pour but de découvrir, de multiplier et d'alimenter spirituellement.

Il est bien entendu que la lecture de l'Evangile n'a plus les dangers en raison desquels le magistère ecclésiastique fut contraint, il y a trois siècles, de faire les réserves et de prendre les précautions que l'on sait et dont l'histoire témoigne. Actuellement le danger serait bien plutôt de considérer l'Evangile comme « un texte *tabou* que l'on comble de marque de respects, à l'instar de ces évangiles en cuivre, sans texte, que le diacre, dans la liturgie lyonnaise, présente à baiser à la grand'messe solennelle, mais qui sont des livres scellés ? » L'Evangile n'est plus lu en famille. Les fidèles en entendent la lecture, d'une oreille distraite, au prône du dimanche, là où l'usage de la faire s'est maintenu. C'est pour eux un texte archaïque, dont le sens profond leur échappe, dont ils sont loin assurément de soupçonner la divine richesse, et dont ils sont plus loin encore de songer à faire la « pierre de touche de leur mentalité et la règle de leur vie. »

M. Duperray veut donc nous fournir une méthode qu'il a éprouvée, qu'il a pratiquée, dont il a constaté l'efficacité et reconnu les bienfaits. « Cette méthode, nous avoue-t-il, méthode d'étude en commun de l'Evangile, a été expérimentée, pendant la guerre, dans des cercles d'études de jeunes Français faits prisonniers et emmenés en captivité par les Allemands. Ces jeunes hommes qui, pour la plupart, avaient fait plusieurs années de guerre, comprirent que la catastrophe mondiale dont ils étaient les victimes, posait devant tout esprit réfléchi un grave problème. Comment des peuples imprégnés de la civilisation chrétienne avaient-ils pu en arriver à mettre tous les progrès de la science au service de leur haine farouche, dans cette tuerie générale de plusieurs millions d'êtres humains ! Cette explosion de haine, dans l'Europe chrétienne, ne prouvait-elle pas qu'on s'était éloigné des vraies sources de la charité : l'Evangile et l'Eucharistie ? »

Les conditions si dures qui leur étaient faites par la captivité les réduisaient à une vie assez semblable à celle des premiers chrétiens : le *tien* et le *mien* n'existait plus pour eux ; ils mettaient en commun tout ce qu'ils possédaient, leurs provisions souvent bien maigres, les paquets de vivres reçus de France, et ils sentaient vivement le bienfait de cette fraternité parfaite, au sein de leur dénuement. Un prêtre de Paris, prisonnier de guerre lui-même, leur proposa d'échanger des réflexions sur l'Evangile. « Ainsi s'organisèrent de petites réunions où, chaque semaine, on méditait ensemble sur la page d'Evangile présentée par l'Eglise dans la messe du dimanche. »

Mais cette lecture ne se faisait pas à l'aventure. A l'avance, les camarades d'infortune étaient invités à se poser une question, à propos de la page à lire dans la réunion suivante. Le moment venu,

chacun donnait simplement sa réponse à la question posée. Le prêtre, directeur des petits groupes séparés que l'on avait dû constituer, pour ne pas effaroucher la police allemande du camp, allait des uns aux autres, pour recueillir les réponses, donner ses remarques et compléter ainsi l'étude du passage médité.

« Cette forme d'entretiens collectifs eut un étonnant succès : c'était, pour la plupart, la découverte de la richesse évangélique. Ce fut pour beaucoup l'occasion d'un véritable éveil de leur personnalité religieuse, et pour quelques-uns le point de départ d'une véritable conversion. Ce n'était plus le sermon subi avec ennui et souvent peu adapté aux préoccupations intimes de l'auditoire, c'était la recherche personnelle s'imposant à chacun et la découverte de chacun communiquée à tous. La variété des réponses trouvées par ces hommes montrait jusqu'à l'évidence la fécondité de l'Evangile ; chacun trouvait dans la même page du livre éternel ce qui correspondait aux besoins actuels de son âme. Toutefois la convergence des réponses faisait prendre conscience de l'unité d'esprit de l'Evangile. »

Ce qu'il y avait de plus frappant chez ces catholiques, pour la plupart assez négligents, c'est qu'ils s'apercevaient tout à coup de la profondeur de vie du catholicisme, qu'ils avaient pris jusque-là pour un ensemble de rites pratiqués d'une façon plus ou moins superficielle.

« Le vrai catholique, disait l'un d'eux, est un homme qui s'étant aperçu que le seul but de sa vie terrestre est de collaborer à l'œuvre de Jésus-Christ, au salut de l'âme de ses frères, se donne pour règle de chercher la vérité avec conviction et de toutes ses forces. Il devient une sorte de religieux... au contact de l'Evangile ; il étudie sa voie. Son monastère, c'est le lieu où il se trouve. Son obéissance, sa pauvreté, sa chasteté sont celles de son état. Son costume, c'est l'habit qu'il porte. Sa communauté, ce sont ses frères de travail. »

Voici encore les réflexions que cette méthode suggérait à un camarade de quarante ans, simple cordonnier en temps de paix :

« Il y a quelque temps, après avoir fait une fervente prière, je me faisais la réflexion suivante des égarements que mon âme avait eus envers Dieu notre Père. Et je me considérai comme un être indigne de recevoir tant de bontés que chaque jour Notre-Seigneur répand parmi nous et que, au grand malheur de la société, nous mettons si peu à profit ici-bas... Dans mon jeune âge, sans bien distinguer tout le bien que je pouvais rendre à mon âme, je fis, comme les autres, ma première communion, mais par habitude de famille, et c'est tout. Alors qu'arrive-t-il ? J'abandonne notre mère l'Eglise et, en même temps, notre Père du ciel, jusqu'au jour de mon mariage, célébré religieusement, mais encore toujours par habitude... L'étincelle d'amour qui restait en moi s'éteignait toujours pour faire place à la faiblesse humaine et pour déplaire à Dieu notre Père. Aussi, mes chers amis, n'ayant presque aucune foi, j'étais bien malheureux ; j'étais comme une épave au milieu de la mer en furie. Mais voici qu'un coup de théâtre se produit soudain en moi, à la faveur des réflexions sur l'Evangile. L'étincelle d'amour pour Dieu se réveille et me fait voir tout blanc ce que j'entrevoyais tout noir, rien que de la boue où je croyais voir les douces choses de la vie et, derrière un simple voile, rien que du péché et la perte des joies célestes dont Dieu nous donne un avant-goût ici-bas... En pensant à toutes les choses passées et bien inutiles de ma vie, en voyant surtout la bonté de notre Père céleste, vous ne m'en croirez peut-être pas, j'ose à peine vous le dire : avant d'abandonner mon corps au sommeil, j'ai demandé pardon à Dieu, dans une fervente prière, je me suis tellement humilié devant une bonté si grande qu'une larme est venue effleurer ma paupière et dans mon cœur j'ai senti que tout était nouveau pour moi, car Dieu me disait, avant de m'endormir : « Dors en paix, mon enfant, je te pardonne... »

Et le brave cordonnier concluait son petit sermon, animé d'une éloquence qui s'ignorait sûrement elle-même, par une exhortation très vive à ses camarades de travailler à propager auprès des âmes encore fermées à la lumière évangélique le bienfait inestimable de la foi en Jésus-Christ. A peine conquis, il était devenu apôtre, montrant par là que sa conversion était aussi sincère que profonde.

Au contact de l'Evangile, « ces âmes de bonne volonté entrevoyaient un catholicisme qui saisit toute la vie, demande à chacun d'être apôtre auprès de ses camarades de travail ou de captivité, et s'alimente abondamment aux sources eucharistiques. »

Toutefois l'on pouvait se demander si cette méthode d'étude de l'Evangile ne devait pas surtout son succès aux circonstances spéciales qui l'avaient vu naître et appliquer. « La pauvreté jusqu'à la faim sans phrase, la vie fraternelle dans une commune souffrance sont des conditions qui éclairent, sans nul doute, d'un jour précieux telle ou telle page évangélique. » Il était bon d'expérimenter à nouveau le procédé dans les conditions normales du temps de paix et de la vie courante. Or, il ne paraît pas que la méthode ait perdu de sa vertu, au contraire. « Dans divers cercles d'études ou groupements de piété, elle a été, depuis dix ans, essayée avec profit, semble-t-il. Un petit Bulletin a même servi de trait d'union entre ces divers groupements où d'anciens prisonniers essayaient d'adapter leur méthode de captivité au cadre d'œuvres de leur vie actuelle. »

Et voici comment procèdent les modernes apôtres de l'Evangile formés par les infortunes de la guerre : « La veille de la réunion, une petite feuille polycopiée est distribuée à chacun. Sur cette feuille est inscrite la question posée sur l'évangile du dimanche, jour de la réunion. Les membres du groupe répondent par écrit, en une phrase ou deux, et déposent leur feuille dans la boîte aux lettres du directeur... Au début de la réunion suivante, les principales réponses sont lues par le directeur, sous le couvert de l'anonymat, corrigées et complétées au besoin, très sobrement commentées. »

Cela a été fait notamment dans des Congrégations d'enfants de Marie et dans une Congrégation de la Sainte Vierge de petits séminaristes. On a demandé une fois à ces derniers ce qu'ils pen-

saient des résultats de la méthode employée. Voici la réponse des plus grands : « Cette méthode des questions d'Evangile a précisé mes idées sur l'Evangile et m'a aidé à découvrir beaucoup de choses cachées dans la Sainte Ecriture... Elle m'a fait beaucoup de bien. Elle m'a tout d'abord appris à réfléchir sur une page d'Evangile et m'a fait toucher du doigt, par la variété des réponses des petits papiers, toute la richesse de nos Saints Livres. Elle m'a stimulé à un plus grand effort, en me faisant connaître la beauté d'âme de mes camarades. Les réponses des petits papiers reposent des niaiseries ou des banalités qu'on entend sur la cour... »

On ne saurait donc douter de l'efficacité de ce procédé d'étude, partout où il sera employé intelligemment et avec persévérance.

Passons maintenant aux détails d'application de la méthode. Il est bien entendu que l'on ne pose chaque fois qu'une seule question nettement délimitée. Et il est clair que l'on peut ainsi étudier chaque évangile dominical sous bien des aspects différents. D'une année à l'autre on variera les questions. L'Evangile est si riche que cela ne sera pas difficile. Voici des exemples vécus : l'Evangile du 1er dimanche de l'Avent porte sur l'avènement du Christ à la fin du monde (Luc, XXI). Nous demanderons : Comment pouvons-nous travailler à l'avènement du royaume de Dieu *en nous*... ou bien *dans le milieu où nous vivons*... ou encore *dans le monde en général ?*

Pour l'Epiphanie, on posera la question suivante : Chacun de nous n'a-t-il pas son étoile à chercher, à ne pas perdre de vue et à suivre jusqu'au bout ?

Pour le 2e dimanche après l'Epiphanie : Etes-vous plus émus par la vue fréquente du vin changé au sang du Christ à la messe, que vous ne l'auriez été d'assister à Cana, au miracle de l'eau changée en vin ?

Il est clair que ces sortes de questions peuvent être variées à l'infini. Il appartient au directeur de chaque groupe d'en extraire l'idée d'une étude préalable à la page à étudier, faite par lui-même, à l'aide d'un bon et substantiel commentaire. L'essentiel est d'atteindre au but cherché : faire réfléchir au sens profond de l'Evangile, à son sens actuel. On variera donc le sens et la portée des questions suivant le degré d'intelligence et le niveau intellectuel des membres du groupement. L'avantage de la méthode est d'éclairer le directeur sur l'étiage surnaturel des âmes dont il s'occupe. En effet, parmi les réponses qu'il reçoit, les unes seront banales et superficielles, les autres vraiment profondes. Ainsi, à propos de l'évangile de la Toussaint, on avait proposé la question suivante : « En quoi consiste la sainteté ? » Voici les réponses classées d'après le sens chrétien des enfants qui les ont faites :

— La sainteté consiste à bien faire ses prières, à aimer rester longtemps à l'église, à faire de grandes mortifications.

— La sainteté consiste à accomplir son devoir d'état, les commandements de Dieu et de l'Eglise, elle ne consiste pas à faire des actions d'éclat, mais à faire, au jour le jour, chacune de nos actions par amour pour Dieu.

— Un saint est un homme qui, par l'imitation de Jésus-Christ, par la pratique des vertus chrétiennes arrive à un degré de vertu exceptionnel, qui lui mérite le ciel après sa mort.

— Reportons-nous au Sermon sur la montagne : seront saints ceux que les hommes haïront, maudiront, persécuteront, tueront à cause du Fils de Dieu. Il faut pratiquer les huit béatitudes.

— On est saint, lorsqu'on souffre patiemment toutes les peines de cette vie et qu'on s'acquitte parfaitement de son devoir d'état, cela par amour pour Dieu. (Il est à noter que cette réponse fut celle d'un enfant maladif et qui avait à pratiquer la patience dans les peines. Il eût été assez facile de retrouver, dans la réponse de chacun des enfants, une trace de leur expérience personnelle).

— La sainteté consiste à faire tout en union avec Jésus et par amour pour lui, nos prières, nos travaux, nos peines, nos souffrances, nos joies, nos jeux, à chercher à se transformer en Jésus et par Marie à l'imiter et à se donner entièrement à lui.

Supposez un directeur de Congrégation en face de ces diverses réponses. On devine son commentaire à lui. Il n'aura pas de peine à découvrir dans ces humbles textes trois conceptions de la sainteté : la première surtout ritualiste, enfantine, insuffisante; la seconde vraie, mais surtout rationnelle; la troisième plus mystique et plus intérieure. En lisant donc ces réponses, *sans jamais nommer personne*, le directeur indiquera discrètement le progrès de l'une à l'autre et il ouvrira ainsi des horizons nouveaux aux moins avancés en leur faisant connaître les aspirations plus hautes de certains de leurs petits camarades.

Et l'on ne saurait croire l'intérêt passionnant qu'arrivent à prendre à cette sorte d'étude les membres d'un groupe bien constitué. Ils sentent en effet la vie divine monter en eux. Quelle joie peut égaler celle-là ?

IV

Du spectacle pacifiant de l'étude évangélique, passons à celui des persécutions que la haine du Christ déchaîne encore de nos jours contre les disciples de Jésus-Christ. On se souvient des cruautés exercées contre les catholiques, au Mexique, au temps du « callisme. » A la fin de juin 1928, les journaux annoncèrent que la paix religieuse était faite. Le P. Dudon, dans un article du *Correspondant* (10 octobre 1931), intitulé : *Au Mexique le callisme continue,* nous met en garde contre les illusions à ce sujet.

Le catholicisme a, au Mexique, deux ennemis mortels que rien, semble-t-il, ne réussira jamais à désarmer : la franc-maçonnerie et le protestantisme. La franc-maçonnerie surtout fait preuve d'un sectarisme emporté et furieux, qui présente un aspect vraiment satanique. Le journal franc-maçonnique par excellence est *La Patria*. Il fut fondé il y a quelques années par le général Joaquin Amaro, qui fut ministre de la guerre durant la présidence de Plutarque Calles. Il porte en épi-

graphe les deux fortes sentences que voici : « Le cerveau a besoin d'une main exécutrice : ainsi le droit s'appuie sur la force, même pour arriver demain à l'idéal universel... — La Patrie est la plate-forme pour atteindre le vrai humanitarisme. » Ce n'est pas très profond, et l'esprit qui a « pondu » ces deux pensées ne saurait compter parmi les grands inspirés de l'histoire littéraire ! Mais il se peut, après tout, que l'art militaire au Mexique prépare mal aux nobles exercices de la pensée. Ce qui rend la chose assez vraisemblable, c'est que le directeur actuel du journal est un autre général, Cristobal Rodriguez, et que ce directeur n'arrive pas à s'élever au-dessus du plus rudimentaire et grossier anticléricalisme. *La Patria*, sous son impulsion, ne sait que prêcher, à longueur de colonnes, la haine du clergé et le mépris de la religion. Le « maudit clergé, » le « néfaste clergé, » les « manœuvres du clergé, » le « mensonge de la charité du clergé, » les « oiseaux noirs » : ces rubriques reviennent infatigablement... Bien entendu, sous couleur d'esprit scientifique, *La Patria* ne se prive pas d'attaquer la virginité de Marie, les miracles des saints, l'existence de l'enfer, de railler le « Notre Père, » de traiter la sainte Messe d'opération magique, etc. Les nouvelles locales qui remplissent les pages de cet « hebdomadaire doctrinal et de variétés, » ainsi qu'il s'intitule, ce sont tous les attentats qui peuvent se commettre en province contre les catholiques. Naturellement, ces attentats, si répugnants qu'ils puissent être, sont chaudement approuvés et célébrés par le journal. Exemple : l'association des Dames catholiques de Merida organise, dans un cinéma, une réunion de charité; le secrétaire de mairie intervient, et, sous prétexte que toutes les formalités légales n'ont pas été accomplies, il interdit la réunion et impose une forte amende. Le journal saisit la balle au bond : il applaudit à l'énergie du valeureux et scrupuleux fonctionnaire. Il regrette toutefois qu'il n'ait pas saisi au contrôle l'argent provenant des cartes d'entrée et il ajoute : « Dans les moments difficiles que nous traversons, il est nécessaire que les hommes intègres *(sic)* et résolus s'opposent à toutes les entreprises religioso-commerciales de ces effrontés et insatiables émules de Caïphe. »

On pense bien que la proclamation de la République en Espagne a été accueillie avec enthousiasme à la rédaction de ce journal, non pas tant par sympathie républicaine que par ferveur antireligieuse. Les hommes du jour en Espagne sont dûment avertis de leur devoir : « L'Espagne tient en ses mains la clef de sa destinée ; aux hommes libres, il appartient de sauver l'avenir de la nation, en sorte qu'elle ne tombe pas de nouveau sous le joug des vampires en soutane, retardataires menteurs qui entravent le progrès des peuples et des individus. » Heureusement pour le Mexique, la Révolution est venue : elle a appris aux travailleurs que le « grand Architecte de l'univers s'est fatigué de la farce des prêtres ; le peuple a ouvert les yeux, il a mis hors de leurs temples à coups de pied les enjôleurs des consciences. »

Nous avons connu jadis ce style-là en France. De temps à autre, le général Cristobal annonce « l'effondrement du catholicisme. » Mais c'est un effondrement qui n'est jamais tout à fait achevé. Cela vaut mieux, du reste, car on se demande ce que serait le désarroi des écrivains de cette trempe si un beau jour la besogne venait à manquer à leur zèle farouche de démolisseurs. *La Patria*, pour hâter la fin de l'Eglise catholique, offre à ses lecteurs des gravures dans le goût de celle-ci : « Un prêtre hideux et aux longues dents, assis sur une chaise, tient à genoux devant lui un enfant qui pleure et dans le bras duquel il injecte de force, au moyen d'une seringue, le virus qu'il tire de trois bocaux étiquetés : *Ignorance, Hypocrisie, Mensonge.* » Dans un autre n^{o}, on aperçoit une poule pondeuse, qui n'est autre chose que la Constitution ; ses œufs sont les futurs articles de lois : suppression de la confession au nom de la moralité publique, implantation de l'école strictement rationaliste, impôts sur la construction des églises, défense d'enseigner aucune religion aux enfants jusqu'à ce qu'ils aient l'âge d'en choisir une eux-mêmes.

Les incendies et pillages de couvents dont l'Espagne a été le théâtre, en mai dernier, ont été représentés là-bas avec cette légende : « La cité de Madrid offre un panorama intéressant : la fumée des flammes détruisant les nids des vautours ensoutanés. »

Le journal *La Patria* n'est pas seul de son espèce au Mexique. Il est aidé dans son œuvre par *La Soutane*, « périodique bimensuel indépendant, destiné aux hommes libres. » Depuis avril dernier, paraît en outre à Mexico *El Heraldo*, « journal libéral d'attaque et de controverse. » Ce journal est mensuel. Ses premiers numéros ont été consacrés à combattre la papauté, l'Immaculée-Conception, les apparitions de Notre-Dame de Guadalupe, etc. Ce journal manifeste des tendances nettement protestantes.

Il est remarquable que, malgré toutes ces attaques, favorisées presque ouvertement par le gouvernement, la population mexicaine demeure en immense majorité fidèle au catholicisme. « Les fêtes du quatrième centenaire de Notre-Dame de Guadalupe ont amené ou amèneront au sanctuaire de la patronne du Mexique des pèlerins par centaines de mille ; le centenaire de la fondation de la ville de Puebla a été célébré, en mai dernier, par les fêtes les plus solennelles dans la cathédrale du lieu, avec le concours enthousiaste d'une foule énorme ; et, dans les recensements les plus récents, les habitants de tous les Etats ont déclaré, en très grande majorité, qu'ils appartiennent à la religion catholique. Mais qu'importe cette sorte de referendum, si significatif qu'il puisse être de l'état des croyances ? Civiquement, le catholicisme n'a point d'action effective. Le Parlement est composé de partisans révolutionnaires, les ministères